

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Nukketeatteri

2010

Hilla Väyrynen

TUNNEILMAISU JA NUKKE

– näkökulmia tunneilmaisun keinoihin ja
merkityksiin nukketeatterissa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Nukketeatteri

12.9.2010 | Sivumäärä 30

Ohjaaja(t) Ari Ahlholm

Hilla Väyrynen

TUNNEILMAISU JA NUKKE

Sana *emootio* juontuu latinan verbistä *emovere*, panna liikkeelle. Tästä voi löytää useita merkityksiä: Tunteet ovat syitä toiminnalle ja toisaalta seurauksia siitä. Ne muuttavat liikettä myös kehossa itsessään – jokaisella tunnetilalla on oma dynamiikkansa, tapa ilmetä kokijansa kehossa ja vaikuttaa sen rytmiin, suuntiin, asentoihin, eleisiin ja hengitykseen. Tunteet itsessäänkin voi nähdä jatkuvassa liikkeessä oleviksi: niillä on aina suunta, halu ratkaista jotain.

Opinnäytetyössäni tarkastelen eri tunnetilojen kehollisia ilmenemis- ja ilmentämismuotoja. Nostan esille kaksi erilaista lähestymistapaa, stanislavskilaisen metodinäyttelemisen ja käyttäytymispsykologiaan nojaavan, ulkoiseen jäljittelyyn perustuvan Blochin ym. menetelmän. Pohdin niiden sovellettavuutta nukkenäyttelemiseen ja tämän ohella kysymystä, onko parempi tuntea vai toistaa. Tarkastelen nukan ja ihmisnäyttelijän tunneilmaisun eroavaisuuksia sekä nukketeatterille ominaisen etäännytyksen merkitystä niin esiintyjän kuin yleisönkin kannalta. Lopuksi esittelen kaksi nukenkäsittelyharjoitusta, joiden avulla etsiä tunteita elottomasta objektista.

Teatteri on voimakkaiden tunteiden pelikenttä. Myös nukketeatteri haastaa katsojansa myötätuntoon ja samastumiseen, vaikka näiden kohde on tosiasiasa eloton, eikä siten tunne mitään. Pyrin osaltani tarjoamaan näkökulman kysymykseen, mitä katsojan ja esiintyjän välillä tapahtuu, kun teatteritilassa synnytetään tunne-elämyksiä.

ASIASANAT:

asennot, eleet, esittävät taiteet, nukketeatterit, näytteleminen, ruumiinilmaisu, teatteri, teatterinuket, tunteet

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Puppet theatre

12.9.2010 | Total number of pages 30

Instructor(s) Ari Ahlholm

Hilla Väyrynen

EMOTIONAL EXPRESSION AND THE PUPPET

The word *emotion* is derived from the Latin verb *emovere*, to set in motion. This conceals many meanings: Emotions are causes for action and, on the other hand, effects from it. They change the movement in the body itself – every emotional state has its own dynamic, a way to manifest in the body of its experiencer, affecting the rhythm, directions, positions, gestures and breathing. An emotion in itself can be seen as something that's in motion at all times: it always has a direction, a will to solve something.

In my thesis I will review how different emotions manifest and can be embodied physically. I will bring forth two different approaches: the Stanislavskian method acting as well as the Bloch approach, which was developed by behavioral psychologists and relies on the external imitation of emotions in the body. I will contemplate on the applicability of these methods in puppet manipulation, and through this, look at the question whether it's better to feel or just imitate. I will also look at some differences between the emotional expression of a human actor and that of a puppet, as well as the phenomenon of a certain emotional distancing that takes place in puppet theatre, from the perspective of both the spectator and the performer. In the end, I will introduce two manipulation exercises to help find emotions in a lifeless object.

Theatre is a game field of strong emotions. Also puppet theatre challenges its viewer into experiences of empathy and identification, be the subject of these feelings factually lifeless and therefore emotionless in itself. For my part I will try to provide a viewpoint to answering the question of what happens between the spectator and the performer when emotional experiences are being created in the theatre space.

KEYWORDS:

asennot, eleet, esittävät taiteet, nukketeatterit, näyttöminen, ruumiinilmaisu, teatteri, teatterinuket, tunteet

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	5
2 TUNNEILMAISUN MERKITYS NUKKETEATTERISSA	6
2.1 Tunteen, tahdon ja tunnetilan määritelmät	6
2.2 Tunteet teatterissa ja arkitodellisuudessa	7
2.3 Kuka kukin on: tunnetilat ja hahmo	7
2.4 Tunneilmaisun merkitys suhteessa katsojaan	8
2.4.1 Empatia	8
2.4.2 Samastuminen	10
3 TUNNEILMAISU NUKESSA.....	11
3.1 Näyttelemisen ja nukkenäyttelemisen eroista	11
3.1.1 Tunnemuisti ja eläytyminen	12
3.1.2 Etäännytytys	13
3.1.3 Nuken ja näyttelijän olemuksellinen ero	13
3.2 Tunteet kehossa	15
3.2.1 Blochin ym. Malli	16
3.2.2 Asento ja eleet	18
3.2.3 Hengitys	21
3.3 Tuntea vai toistaa?	21
4 VINKKEJÄ NUKENKÄSITTELIJÄLLE.....	25
4.1 Patsasharjoitus	26
4.2 Jäljittely	27
5 YHTEENVETO	28
LÄHTEET	30

KUVAT

Kuva 1. Kuusi perustunnetta asennon jännittyneisyyden/rentoutuneisuuden ja lähestymisen/välttämisen parametrien mukaan (Bloch ym.)	18
Kuva 2. Hahmotelmia jännittyneistä asennoista: pelko, viha	19
Kuva 3. Hahmotelmia rentoutuneista asennoista: suru, onni	20

1 Johdanto

Ensimmäisenä on tehtävä selväksi, ettei nukketeatteriesitys voi koostua pelkistä tunnetiloista. Tunteita ei ole olemassa ilman kontekstia, konkreettisista tapahtumista koostuvaa tarinaa, joka rakentaa viitekehyksen ja merkityksen kaikelle, mitä lavalla ja sen tapahtumia seuraavassa yleisössä koetaan. Tunteet ilman konkreettista toimintaa jäävät irrallisiksi ja epäuskottaviksi. Sama kuitenkin pätee myös toisin päin: toiminta ilman alati pohjalla poreilevaa tunnetta on kolkkoa, mekaanista, tyhjää ja merkityksetöntä. Sekä tunne että toiminta ovat yhtä tärkeitä ja toisilleen välttämättömiä: ne perustelevat toistensa olemassaolon ja luovat toisilleen arvoa ja syvyyttä. Opinnäytetyössäni aion kuitenkin keskittyä edelliseen ja nostaa tarkasteltavaksi niin tunteiden merkityksiä nukketeatteriesitykselle kuin fyysisiä ilmenemis- ja ilmentämismuotojakin. Tarkoitukseni on pyrkiä poispäin psykologisoinnista ja käsitellä tunteita kehollisina tosiasioina. Näkökulma on nukkenäyttelijän, jonka osaa ja keinoja tunteiden ilmentämisessä vertailen ihmisenäyttelijän lähestymistapoihin.

Nukketeatteri on kovin monimuotoinen taiteenlaji, joka käsittää lukemattomia erilaisia tapoja ymmärtää nukke, nuke ja nukkenäyttelijän välinen suhde, nukkenäyttelijän oma rooli ja manipulaatiotyyli. Vaikka ihanteenani olisi löytää ja käsitellä yhteisiä vaikuttajia kaikessa lava-animaatiossa, minun on rajattava käsittelemäni nukketeatterilaji ajan, vaivan ja paperiliuskojen sanelemiin kehyksiin. Selvennänkin siis kirjoittavani etupäässä minimalistisesta nukketeatterista, jossa mekaanisesti pelkistettyjä – mahdollisesti vain yhdestä materiaalista koostuvia – nukkeja manipuloidaan suoraan, ilman teknisiä välikappaleita, pöydällä tai lattialla. Nukkenäyttelijän miellän etupäässä näkymättömäksi tai ainakin roolittomaksi. Keskityn yksinkertaisen nuke yksinkertaiseen tunneilmaisuun ja siihen, miten nukkenäyttelijä persoonattomana mahdollistajana voi luoda sille puitteet.

2 Tunneilmaisun merkitys nukketeatterissa

2.1 Tunteen, tahdon ja tunnetilan määritelmät

Aivan ensimmäiseksi haluan määritellä, mitä tarkoitan opinnäytetyössäni paljon käyttämilläni termeillä. Mitä ovat tunne, tahto ja tunnetila? Niiden määrittelemiseksi tarjoaa seuraavanlaisia keinoja John Gillett kirjassaan *Acting on Impulse: Reclaiming the Stanislavski Approach*.

Kun puhutaan tunteesta, tarkoitetaan yleensä subjektiivista, intuitiivista ja nopeaa kokemusta, joka kertoo kokijan suhteesta ympäröivään maailmaan, johonkin tai johonkuhun. Tunne on reaktio, joka syntyy nopeasti aina jonkin tilanteen tai tapahtuman vaikutuksesta. Tunteet itsessään ovat sensuroimattomia ja suodattamattomia kehollisia tapahtumia, ikään kuin suoria ja vääristelemättömiä viestejä rationaalisen toiselta puolelta. Niillä on aina suunta, halu ratkaista jotain. Ne määrittävät kokijansa toimintaa erilaisten motiivien ja tavoitteiden ohella.

Tahto puolestaan on syvempi, pysyvämpi motiivi; tavoite, jota kohti kaikella toiminnalla pyritään. Kyse voi olla intohimosta jotain tiettyä asiaa tai henkilöä kohtaan tai haave johonkin paikkaan tai olotilaan pääsemisestä. Tunnetilat vaihtelevat suhteessa tapahtumiin, jotka joko edistävät tai estävät tahdon toteutumista.

Tunnetila on jonkin tietyn tunteen määrittämä tapa olla. Jos tunne on suru, tunnetila on surullisuus. Hahmo toimii aina jostain tunnetilasta käsin. Hänen toimintansa ikään kuin suodattuu tunnetilan läpi: tunnetila määrää, miten hahmo tekee mitä tekee, ja toisinaan myös, mitä hän tekee. Tunnetila ei ole vain abstrakti, päänsisäinen olo ja havaintojen suodatin, vaan se on kokonaisvaltainen, yhtä lailla fyysisesti ja toiminnallisesti ilmenevä olotapa.

2.2 Tunteet teatterissa ja arkitodellisuudessa

Kuten Glenn D. Wilson kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia* huomauttaa, arkielämässä ihmisen toimintaa ohjailevat monet muutkin tekijät kuin tunteet ja tunnetilat. Sosiaaliset normit, käyttäytymissäännöt ja järkisyyt säätelevät ihmisen suhtautumista tunneimpulsseihin, joita hän jatkuvasti saa, ja hyvä niin – maailma, jossa jokainen toimisi jokaisen impulssinsa mukaan kävisi varmasti ennen pitkää sietämättömäksi. Lisäksi suurin osa jokapäiväisestä toiminnastamme koostuu rutiineista, joiden moottori ei toden totta ole mikään suuri tunteen palo. Sängystä nouseminen, kahvin keittäminen ja housuihin pukeutuminen hoituvat kuin itsestään, emmekä uhraa niille sen suurempaa ajatusta. Nähdäkseni samat lainalaisuudet eivät kuitenkaan päde teatterissa. Saapuessaan teatteriin yleisö ei halua seurata lavalla järkevää, puoliautomaattista rutiinitoimintaa. He haluavat tulla irrotetuiksi omasta arkitodellisuudestaan – he haluavat tuntea. He haluavat nähdä, kun joku muu tekee sen, mitä he eivät itse todellisuuden ja soveliaisuuden antamissa raameissa voi. Myös arkiselle toiminnalle on luotava emotionaalinen arvo. Jos hahmo herää, hänen on herättävä ensimmäistä kertaa ensimmäisenä ihmisenä uuteen maailmaan, keitettävä maailman ensimmäinen kahvi niin, että yleisökin haistaa sen, ja todella taisteltava päälleen maailman ensimmäiset housut – ellei kohtauksen tarkoitus ole nimenomaan parodisoida turtumusta jokapäiväiseen elämään. Yhtä lailla, jos hahmo päättää toimia kokemaansa suurta tunnetta vastaan, järkisyyhyn päätymisellä on hyvä olla painava merkitys. Teatterissa jokainen koettu tunne on huomionarvoinen.

2.3 Kuka kukin on: tunnetilat ja hahmo

Uskon, että henkilöhahmon rakentamisessa tunnetiloilla ja hänen suhtautumisellaan niihin on aivan erityinen merkitys. Minkälaisen tunnereaktion häneen kohdistetut impulssit hänessä aiheuttavat ja miten hän itse suhtautuu omaan reaktioonsa – toimiiko hän sen mukaisesti vai sitä vastaan, ja miksi hän

tekee juuri näin – ovat suuria tekijöitä rakennettaessa kuvaa hahmon persoonallisuudesta. Mikä on hahmon suhde ympäröivään maailmaan ja itseensä, mikä on hänen henkilöhistoriansa, minkälaiset aiemmat kokemukset määrittävät hänen reaktioitaan? Kaikki tämä vaikuttaa hahmon fyysiseen olomuotoon, liikkeen laatuun, asentoon ja rytmiin; tunnetiloihin ja intentioihin, jotka tekevät hahmosta uskottavan ja samastuttavan, elävän olennon. Onko hahmolla taipumus kääntää rintakehänsä pois päin toisen hahmon lähestyessä vai katsooko se antagonistaansa koko kehollaan? Stanislavskilaista lähestymistapaa noudattava Gillett kehottaa näyttelijänoppaassaan tutkimaan hahmolle kuviteltua historiaa. Menneisyyden kokemukset jättävät hahmoon sen kehossa ilmeneviä jälkiä – samoin kuin ihmiseenkin – ja rakentavat profiilin henkilöstä, joka hän kuvatussa tilanteessa on. Väitän tämän pätevän nukketeatteriinkin. Voidakseen reagoida nukella uskottavasti nukenkäsittelijän on viisasta ymmärtää paitsi hahmon syvin tahto, mitä kohti se pyrkii, myös hahmon tarina ja sen jättämät jäljet. Näin tehdessään hän ilmentää vastausta kysymykseen, kuka hahmo todella on, välttää sattumanvaraisuutta ja antaa yleisölle mahdollisuuden saada hahmosta halutunlainen kokonaiskuva. Keho on kantajansa museo, tarina jo itsessään.

2.4 Tunneilmaisun merkitys suhteessa katsojaan

Samastumisen kokemus ja empatian tunteminen nukketeatterissa on erityisen mielenkiintoinen ilmiö, sillä myötätuntonne kohde on faktisesti eloton eikä siten tunne yhtään mitään. Mistä siis empatiamme syntyy?

2.4.1 Empatia

Sana empatia on kreikan ilmaisusta *em pathos*, tuntee sisälle. Mirja Kalliopuskan toimittamassa *Psykologian sanastossa* se määritellään yksinkertasisimmillaan myötäelämisen ja –ymmärtämisen taidoksi, kyvyksi muodostaa mielikuva toisen tunnetilasta ja asettua tämän asemaan; kyvyksi vaihtaa asioiden tarkastelukulmaa.

On olemassa joukko perustunteita, jotka ilmenevät jokaisessa ihmisessä riippumatta kulttuurillisesta kontekstista. Eri lähteissä niitä tapaa lueteltavan hieman eri tavoin, mutta yleisin jako psykologian oppaissa tuntuu olevan seuraaviin neljään: ilo, suru, pelko ja viha. Kustakin esiintyy vielä joukko lukuisia variaatioita sekä yhdistelmiä, joista maininnan ansaitsevat esimerkiksi kiintymys ja eroottinen rakkaus. Psykologiassa yleisen näkemyksen mukaan rakennamme itse käsityksen toisen tunteista havaitsemiemme merkkien avulla, joita tulkitsemme omien tunteidemme pohjalta. Empatia onkin mahdollista juuri tunteiden yleismaallisuuden takia: se on esitys yleisinhimillisyydestä. Eri tunteita ja niiden fyysistä ilmenemistä käsitelenkin luvussa 3.

Tuula Kinnarinen esittää *Tiede*-lehden (8/2005) artikkelissaan empatiankokemukselle myös toisenlaiset, fyysiset juuret. Hän kertoo italialaisen Parman yliopiston neurotieteilijöiden tehneen mielenkiintoisen löydön 1990-luvun puolivälissä. Havaittiin, että ihmisen aivot ovat varustetut joukolla peilisoluiksi kutsuttuja hermosoluja eli neuroneita, jotka reagoivat liikkeisiin, ilmeisiin, ääniin ja eleisiin. Niiden tehtävä on jäljitellä sitä, mitä toinen tekee ja miltä se tuntuu. Peilisolut tunnetaankin myös nimellä empatianeuronit. Jos henkilö näkee lajikumppaninsa polvea kopautettavan vasaralla, hänen aivoissaan aktivoituu sama alue kuin kopautettavan tahon. Peilisolut kykenevät myös ennustamaan liikeratoja: vaikka itse kopautusta ei näytettäisikään, henkilön aivot silti simuloisivat vasaran liikeradan, osumakohdan ja tuntoärsyksen tyypin. Peilisolut ovat asialla, kun katselemme haukottelevaa ihmistä ja tunnemme äkkiä suunnatonta tarvetta haukotella itsekin. Ne reagoivat myös emootioihin: sekä nauru että itku tarttuvat. Peilisolut ikään kuin synkronoivat meidät samalle taajuudelle kanssaeläjemme kanssa.

Kun katsomme nukketeatteriesitystä, peilisoluilla on epäilemättä merkityksensä. Oli objekti todellisuudessa tunteva tai ei, taidokkaan nukenkäsittelijän manipuloimana sen liike ja tapa olla herättää meissä jopa hämmentävän voimakasta, välitöntä tunnevastakaikua. Vaikka tiedostaisimme esineen olevan

vain esine, aivomme tulevat taidokkaasti huijatuiksi suoraan tiedostavan minämme edessä, ja tästä kiusallisen avoimesta silmänpääntötempusta seuraava kognitiivinen dissonanssi mahdollisesti vain voimistaa tunnereaktiotamme. Olisi kuitenkin kohtuuttoman yksinkertaistavaa väittää, että peilisolut olisivat kaiken yleisössä kokemamme takana: luemmehan meissä tunteita aiheuttavia merkityksiä myös kulttuurillisista lähtökohdista käsin, symboleista, mielle yhtymistä ja jopa käsitteellisistä viittauksista. Jo nuken fyysinen olomuoto, kauneus, rujous tai vaikkapa rakennusmateriaali voi saada katsojan koskettumaan – jopa samastumaan – eikä silloin liiemmin ole kyse peilisolujen aikaansaamasta puoliautomaattisesta myötäelämisestä.

2.4.2 Samastuminen

Kuten mainittua, uskon tunnetilojen selvän esittämisen edesauttavan katsojan kykyä samastua lavalla näkemäänsä hahmoon. Samastuminen ja empatia eivät kuitenkaan ole sama asia. Termi samastuminen, identifikaatio, juontuu latinan sanoista *idem*, joka tarkoittaa samaa, ja *facere*, tehdä. Kalliopuska kuvailee identifikaatiota ihaillun henkilön tai ryhmän jäljittelemiseksi ja hänen piirteittensä omaksumista oman identiteetin osaksi. Psykologian näkökulmasta samastumisella tarkoitetaan yleensä ihailevaa samastumista.

Teatterin, kuten yleisesti taiteen, yhteydessä samastumisella tarkoitetaan kuitenkin hieman erilaista ilmiötä. Kirjallisuudentutkija Hans Robert Jauss käsittelee samastumista esteettisenä kokemuksena teoksessaan *Question and Answer Forms of Dialogic Understanding*. Hänen mukaansa samastumisilmiö taiteenkokijan kannalta on pohjimmiltaan nautintoa itsestä, vaikkakin objektin kautta. Hän kuvailee ilmiön olevan jaettavissa kahteen päinvastaiseen liikkeeseen: ulkoista olentoa kohtaan koettuun empatiaan, johon kuuluu kokemus minän laajenemisesta ja sekoittumisesta ulkoiseen. Sitä seuraa jälleen paluu itseän, omiin ääriäviivoihinsa, jolloin kokemuksesta tulee taas luonteeltaan esteettinen, vastaanottava. Hänen mukaansa kokemus on myös

väliaikainen ja päättyy esityksen myötä.

Empatiaa voi siis kokea liiemmin samastumatta hahmoon, tuntea toisen mukana ja puolesta, kun taas samastumiselle tunnusomaista on, että katsoja lopulta tunnistaa omat, subjektiiviset tuntemuksensa ja suhteuttaa ne seuraamansa hahmon edesottamuksiin. Kokemukseni on, että samastuminen mahdollistaa katsojalle tietynlaisen yhteenkuuluvuuden tunteen hahmon kanssa. Hän voi nähdä itsensä hahmossa ja adoptoida hahmolle tapahtuvat asiat itselleen tapahtuviksi, kenties nähdä yhtymäkohtia hänelle omassa elämässään tapahtuneisiin sattumuksiin. Kokemus voi parhaimmillaan olla hyvinkin voimaannuttava tajuaminen siitä, ettei ole tunteinensa yksin, olkoonkin tuo samoja kysymyksiä läpikäyvä hahmo paperia ja ”hengissä” vain esityksen mittaisen hetken. Samastuminen teatterissa on voimakas kokemus, joka myös tehokkaimmin pitää yllä katsojan mielenkiinnon tapahtumiin. Katsoja luo silloin henkilökohtaisen suhteen kaikkeen, mitä näkee, ja lavan tapahtumista tulee hänelle tärkeitä. Tämä on luonnollisesti tilanne, jonka uskoisin kaikkien teatterintekijöiden haluavan työllään mahdollistaa – siihen on sisäänrakennettu yleisöön vaikuttamisen avain.

3 Tunneilmaisu nukessa

3.1 Näyttelemisen ja nukkenäyttelemisen eroista

Nähdäkseni pyrimme teatteria tehdessämme koskettamaan ihmisiä usein myös älyllisellä, mutta aina tunteen tasolla, ja mikäpä olisikaan parempi ja kätevämpi oppimateriaali tähän kuin ihminen itse. Keho on mittaamaton tietopankki sekä näyttelijälle että nukkenäyttelijälle. Nukke- ja draamateatterin mittavin määritelmällinen ero on kuitenkin se, että näytellessämme nukella luovumme omasta kehostamme tunneilmaisun väylänä ja siirrämme siihen koodatut tuntemukset ja liikkeet ulkoiseen olentoon, nukkeen tai esineeseen. Tämä

etäännytyks on nukketeatterin korvaamaton voimavara ja samalla melkoinen haaste. Tässä luvussa käsittelen fyysisiä tunneilmaisumahdollisuuksia sekä ihmisen kehossa että esineessä.

3.1.1 Tunnemuisti ja eläytyminen

Kirjassaan *Mitä näyttelijä tekee? Syntiä vai työtä* Aarne Kinnunen tarkastelee näyttelijäntyötä Tsehovin ja Stanislavskin oppien mukaan. Hän kirjoittaa näyttelijän sisäisestä elämästä seuraavaa:

Mihail Tsehov vaati harjoitusohjeissaan sisästäpäin vuodatettua tai sähköns tapaan johdettua tunnetta, joka siirtyisi käteen, joka oli kohotettu varoitukseksi, jolloin syntyi varoitus, merkitsevä ele.

Johdonmukaisimmin lienee asiaa kehitellyt suuri edeltäjä Stanislavski, jonka systeemissä on erikseen paikka ulkoiselle ja sisäiselle elämälle: "Mitä välittömämmin, selkeämmin ja täsmällisemmin refleksi siirtyy sisäisestä ulkonaiseen, sitä paremmin, laajemmin ja täydellisemmin katsoja tuntee sen roolin ihmissielun elämän, joka näyttämöllä syntyy, jonka vuoksi näytelmä on kirjoitettu ja teatteri olemassa. Tapahtuipa taiteilijalle luomisprosessissa mitä tahansa, hänen tulee pysyä tuossa yleisessä sielullisessa ja ruumiillisessa tilassa." (Stanislavski 1970)

Konstantin Stanislavski on yksi viime vuosisadan merkittävimmistä teatteriteoreetikoista. Hänen näkökulmansa näyttelijäntyöhön perustuu suuressa määrin tunnemuistiin, joka tarkoittaa sitä, että näyttelijä käyttää omia henkilökohtaisia muistojaan ja niihin liittyviä tunnetiloja hahmon rakentamiseen. Stanislavskin teorioihin on usein liitetty käsite *psykologinen realismi*, joka tarkoittaa pyrkimystä totuudenmukaisuuteen hahmojen rakentamisessa ja esittämisessä. Tätä tavoitellaan kehon luontaisten reaktioiden kautta.

Aloitteleva näyttelijä ei usein ole tietoinen jokaisesta liikkeestään tai niiden rytmistä ja suunnasta. On kuitenkin mahdollista tavata harrastajia, jotka ovat siitä huolimatta kykeneviä uskottavaan ja koskettavaan roolityöskentelyyn. Jo näyttelijän kokonaisvaltainen eläytyminen roolihahmoon ja tilanteeseen tuntuu mahdollistavan ilmaisun instrumentilla, joka on hänen kehonsa. Harjaantunut näyttelijä osaa luonnollisesti hallita instrumenttinsa paremmin, ymmärtää erilaiset tekniikat ja teorian, mutta periaate on edelleen sama: olla lavalle

rakennetussa tilanteessa keskittyneesti, kuunnellen ja reagoivana antagonistaan ja tilanteeseen. Instrumentti niin ikään on sama; ihminen, ihmisen keho, siihen kirjoitettujen inhimillisten tunteiden ja tuntemusten koko skaala; kaikki kehon tarjoamat mahdollisuudet ja lainalaisuudet. Hänen käytössään voisi sanoa alusta asti olevan saman materiaalin, jonka hän oppii valjastamaan tarkoitukseen, kulloisenkin roolihahmonsa ilmentämiseen, paremmin.

3.1.2 Etäännytys

Nukketeatterissa kohtaamme aiheen tiimoilta uuden haasteen. Kaikki se, mikä tekee ihmisnäyttelijän roolityöstä aidontuntuisen ja herkän, pätee mielestäni myös nukketeatteriin – nukkenäyttelijä ei vain voi käyttää omia refleksejään ”suoraan”, ytimeistä kumpuavina reaktioina, sillä hahmo ei sijaitse hänen ruumiissaan eikä käytä samaa hermostoa. Nukkenäyttelijän on onnistuttava siirtämään intentio nukkeen, ottamaan annetut impulssit vastaan nukella ja koettava kaikki tunteet nuken keholla, vaikka nuken koko elämä on yksin hänen aivoitustensa, reaktiivisuutensa ja ennen kaikkea fyysisen toimintansa varassa.

”Näyttelijä on toinen itselleen”, huomauttaa stanislavskilaisen lähestymistavan ottava Kinnunen näyttelijäntyötä pohtivassa kirjassaan. Myös ihmisnäyttelijän on ”oltava kahtena” - mielensä nurkassa hänen on jatkuvasti suhteutettava itsensä tilaan ja lavan tapahtumiin, jolloin hän kykenee hallitsemaan tilannetta, esimerkiksi paikkaamaan unohtuneen repliikin. Hän ei voi luopua omasta tietoisuudestaan, muuttua hahmoksi, eikä se olisi tarkoituksaan. Tällöin kyse ei olisi teatterista, näyttelemisestä hallittuna toimintana, vaan käyskentelystä patologian liukkaalla rajapinnalla.

3.1.3 Nuken ja näyttelijän olemuksellinen ero

Nukketeatterin sisältämä etäännytys poistaa meiltä tämän näyttelijän ikuisen ongelman, tai ainakin tarjoaa siihen ratkaisun. Siinä, missä näyttelijä omaksuu roolihahmonsa ja *esittää* sen, nukke *on* lavalle luodussa maailmankaikkeudessa

hahmo itse. Ei voida edes puhua *roolista* sanan varsinaisessa merkityksessä. Nuken ei tarvitse esittää, eikä se voisikaan: sillä ei ole omaa tietoisuutta, henkilökohtaista kehomuistia tai hahmonsa ulkopuolista historiaa. Se on faktisesti juuri se, miksi se on tehty, eikä sen henkiinheräämisen mahdollistava nukenkäsittelijä joudu koskaan kohtaamaan tilannetta, jossa ei todella erottaisi itseään hahmosta. Herkkä ja keskittynyt nukkenäyttelijä voi manipuloidessaan kokea ja usein kokeekin oman minän jonkinasteisen katoamisen, mutta nuken fyysinen erillisyys varmistaa, ettei rooliin hallitsemattoman uppoamisen vaaraa ole. Kun nukkenäyttelijä päästää irti nukesta, se tuntuu muuttuvan jälleen esineeksi: hahmon elämä, olemassaolo tosiasioiden maailmassa keskeytyy; hahmo muuttuu teoreettiseksi ja erilliseksi, ulkopuolelta käsitetyksi kokonaisuudeksi.

Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin, voidakseen luoda uskottavan, elävän hahmon nukenkäsittelijän on hyvä kyetä ymmärtämään tämän motiivit ja tunnereaktiot syvällisesti. Tästä johtuen onkin luonnollista, että joskus hahmoa rakentaessaan nukenkäsittelijä sijoittaa siihen huomaamattaan itseään. Kokemukseni mukaan erilaiset nukkenäyttelijät reagoivat impulsseihin jo omassa kehossaan eri tavoin ja saavat nukesta esiin erilaisia puolia. Nukkenäyttelijän oma persoona tietyllä tapaa suodattuu nukkeen. Tiedostettuna tämä ei ole lainkaan paha asia, ja sitä voi jopa hyödyntää. Liikkeen, ehdotuksen tapahtuessa etäännytyks on kuitenkin jo läsnä: liike tapahtuu nukessa, ei enää nukkenäyttelijässä. Se on eri kontekstissa, irrallaan nukkenäyttelijän omasta minästä ja henkilöhistoriasta. Ihmisnäyttelijän kohdalla väittäisin eron vaikeammaksi määritellä, sillä hänen instrumenttinsa on sama kuin hän itse. Katsojan kannalta kysymys siitä, mikä on hahmoa ja mikä näyttelijää, ei liene niin olennainen, mikäli kokonaisuus toimii tarkoituksenmukaisesti. Hänelle hahmo kokonaisuudessaan on *toinen*. Esittäjän itsensä, hänen tilanteenhallintansa ja jopa mielenterveytensä kannalta kysymys on kuitenkin tuikitärkeä.

Uskon, että katsojan näkökulmasta nukan ilmaisukanavana tuoma etäännytyks voi olla hyvin positiivinen asia. Etäännytyksestä johtuen lavalla nähtävä nukkehahmo on vapaa nukkensäittelijän egosta, vaikka hänen henkilökohtainen panoksensa mahdollistaakin hahmon persoonan ilmenemisen. Tämä tekee katsomiskokemuksesta eräällä tapaa kevyemmän. Toiseuden kokemus katsoessa ihmistä ja esinettä, vaikkakin elävältä vaikuttavaa, tuntuu olevan erilainen; katsoja vapautuu monesta rasisiteenomaisesta tunnekokemuksesta, kun häntä vastassa ei olekaan lajikumppani, vaan nukke, joka on olemuksellisesti toista maata. Hänen ei tarvitse verrata itseään näyttelijään, tämän ulkonäköön tai karismaan, eikä liiemmin inhota tai rakastaa tämän olemistapaa, aiempia roolihahmoja tai mitään, mitä tämä henkilönä edustaa. Hän on vastakkain tarinan, kuvien, lavan tapahtumien ja hänelle juuri esiteltyjen olentojen kanssa tietyssä mielessä riisutummin.

Teatteri, myös nukketeatteri, on lopulta olemassa yleisöään varten: kuvataksien ihmisluontoa, sen toimimistapoja ja tunteita. Kuitenkin esineen pakottaminen ihmisen köyhäksi imitaatioksi olisi sekä falskia että veisi pohjan nukketeatterilta itseltään. Esine ei tunne, mutta voidakseen koskettaa katsojaa nukella on vaikutettava olevan inhimillisiä tunteita. Nukan ja ihmisen olemuksellinen ero vaikuttaa tietysti suoraan nukan tunneilmaisuuksiin. Nukke ei välttämättä muistuta ihmistä fyysisesti. Sillä ei välttämättä ole edes raajoja. Emme odota esineeltä, vaikkapa vaahtomuovinpalaselta, täysin ihmismäisiä eleitä. Sen on kuitenkin kyettävä ilmaisemaan sille kirjoitetusta tunnetilasta jotain, jonka katsoja voi suoraan ja analysoimatta ymmärtää: tuntea. Näkisin, että kunkin tunteen kehollisen ilmenemisen syvin olemus olisi hyvä löytää ja näin tulla riippumattomaksi selittävistä eleistä, käden liikkeistä jne.

3.2 Tunteet kehossa

Minkälaisia sitten ovat eri tunnetilojen keholliset ilmenemistavat? Kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia* Glenn D. Wilson avaa tunneilmaisua käsittelevän luvun palaamalla evoluutioteoriaan. Hän mainitsee Darwinin huomauttaneen

klassisessa teoksessaan *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872), että suuri osa keinoistamme ilmaista tunteita juontuu loogisesti lajillemme ominaisista käyttäytymistäipumuksista. Wilson kirjoittaa:

Esimerkiksi hampaiden ja nyrkkien yhteenpuristaminen ovat ilmeistä valmistautumista taisteleamiseen, ja siksi se osoittaa *vihaa*. Koska ”kovan kundin” hampaat on puristettu yhteen, hän puhuu yleensä suupielistään ja hengittää äänekkäästi nenänsä kautta, mikä tuo mieleen korskuvan härän. [...] Vihaisen henkilön kasvoille ovat tyypillisiä syvä kulmien kurtistus (kulmakarvat vedetään alas silmien ylle), tiukka puristettu suu (joka saa leuan ja hampaat pistämään esiin), kalvakka iho (verivarat suunnataan taistelun kannalta tärkeimmille alueille kuten haislihaksiin) ja pään työntyminen eteenpäin ikään kuin vastustajan puskemiseksi.

Wilsonin mukaan tunteiden ilmeneminen kehossa on pitkälti yleismaallista juuri niiden evolutionaarisesta perustasta johtuen, mikä tekee tunnemerkitysten lukemisen mahdolliseksi yli kulttuurikontekstin rajojen – tai vaikkapa nukessa, joka ei puhu. Heijastamme omaa tunne- ja kokemusmaailmaamme viesteihin, joita havaitsemme aisteillamme, ja pystymme näin tuntemaan empatiaa ja samastumaan seuraamaamme hahmoon.

3.2.1 Blochin ym. Malli

Teoksessaan Wilson esittelee näyttelijänkoulutuksen järjestelmän, jonka on kehittänyt ryhmä eurooppalaisia psykologeja (Bloch ym. 1987). Tämä järjestelmä tarjoaa Stanislavskiin nähden päinvastaisen lähestymistavan tunneilmaisuun teatterissa. Tunteita ei johdeta sähkövirran tavoin sisältä ulos, vaan jäljitellään täysin ulkoisesti. Järjestelmä perustuu väittämään, että näyttelijät voivat oppia heijastamaan tunteita yleisöön kontrolloimalla tietoisesti kolmea ei-kielellisten signaalien ryhmää:

1. Vartalon asento (jännittyneet/rennot lihakset, lähestyvä/välttävä suunta)
2. Kasvonilmeet (silmiä ja suun asento: avoin tai suljettu jne.)
3. Hengitystavat (voimakkuus ja tiheys).

Näyteltäessä nukella kasvonilmeet eivät useimmiten kuulu käytössä oleviin ilmaisukeinoihin, mutta näkisin kahden muun mainitun muuttujan merkityksen

korostuvan sitäkin enemmän. Listasta puuttuu myös toiminnan rytmi, joka antaa nukan ilmaisulle merkitystä syventäviä sävyjä.

Wilson kertoo empiirisesti havaitun, että kunkin tunnetilan ilmenemismuotojen jäljittely sai menetelmää käyttäneissä näyttelijöissä aikaan esitetyn emotion mukaisen subjektiivisen tunteen – tunteiden voidaan sanoa todella tapahtuvan kehossa. Harjoittelun jatkuttua jonkin aikaa subjektiivinen aktivoituminen kuitenkin ohittui ja siitä tuli tarpeetonta. Menetelmän tehokkuutta Wilson perustelee seuraavasti:

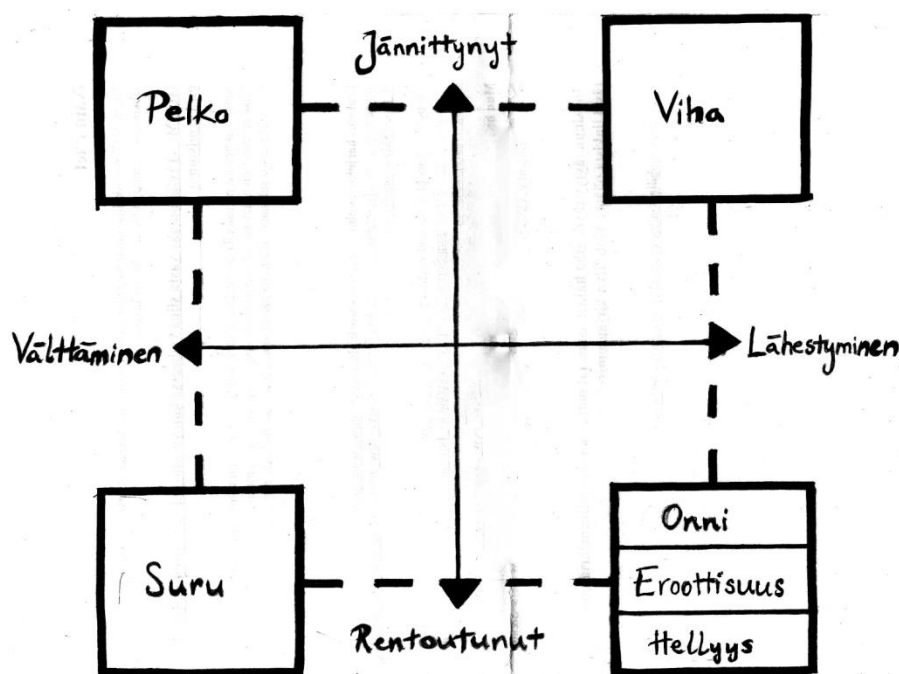
- Fysiologisista mittauksista kävi ilmi, että tämän menetelmän opetelleet näyttelijät tuottivat samanlaisia valheenpaljastintallenteita kuin hypnotisoidut ei-näyttelijät, jotka suggeroitiin kokemaan tiettyä tunnetta. Tämä vastaa näyttelemisen teknisen ja eläytyvän lähestymistavan vertaamista toisiinsa, ja näitä näytti olevan mahdotonta erottaa toisistaan (ainakin käytetyillä mittareilla).
- Etäännyttämismenetelmällä koulutettujen näyttelijöiden esittämät draamakohtaukset arvioitiin riippumattomasti ”ilmaisuvoimaisemmiksi” verrattuna samoihin kohtauksiin sellaisten muiden näyttelijöiden esittämänä, jotka käyttivät Stanislavskin lähestymistavan mukaisesti ”tunnemuistia”.

Bloch ym. lukevat perustunteiksi seuraavat:

1. Onni (mukaan lukien nauru, mielihyvä ja ilo)
2. Suru (itku, surullisuus ja murhe)
3. Pelko (ahdistus, pakokauhu)
4. Viha (aggressiivisuus, hyökkäys, inho)
5. Eroottisuus (seksi, aistillisuus, halu)
6. Hellyys (sisarusrakkaus, äidilliset/isälliset tunteet, ystävyys).

Kullakin listan tunteista sanotaan olevan oma, ainutlaatuinen ilmenemismuotojen yhdistelmänsä. Bloch ym. kehittivät oheisen taulukon kuvaamaan tunnetiloille ominaisia asentoja. Taulukon mukaan onni, eroottisuus

ja hellyys ilmenevät sinänsä samanlaisessa kehonasennossa - ero niiden välille luodaan hengityksen ja eleiden avulla.



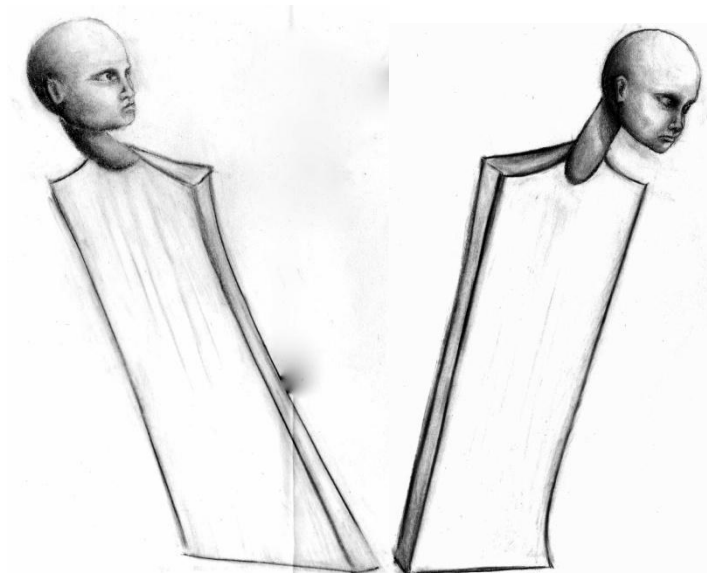
Kuva 1. Kuusi perustunnetta asennon jännittyneisyyden/rentoutuneisuuden ja lähestymisen/välttämisen parametrien mukaan. (Lähde Bloch ym. 1987)

3.2.2 Asento ja eleet

Oheinen taulukko kuvaa kehon asentoja, joista hahmon tunnetila on luettavissa suoraan. Kun tarkastellaan eri tunteiden esittämistä kehon muodolla tilassa, huomataan asennon lisäksi myös eleiden olevan merkittävä tekijä. Asento ja eleet ovatkin kaksi lähtökohtaisesti eri asiaa. Wilson määrittelee ne seuraavanlaisesti:

Asennolle on tunnusomaista, että sen sisältämä merkitys ilmenee johdonmukaisesti koko kehossa. Asennot ovat usein tiedostamattomia ja vaistonvaraisia – ne perustuvat aiemmin luvussa mainittuun evoluutioon, eivätkä siten ole kulttuurisidonnaisia. Sen sijaan *e/e* voidaan määritellä kehon

yksittäisessä osassa, kuten kädessä tapahtuvaksi liikkeeksi, joka on valittu tietoisesti välittämään haluttu viesti. Ne ovat opittuja ja vaihtelevat eri kulttuureissa huomattavissa määrin.

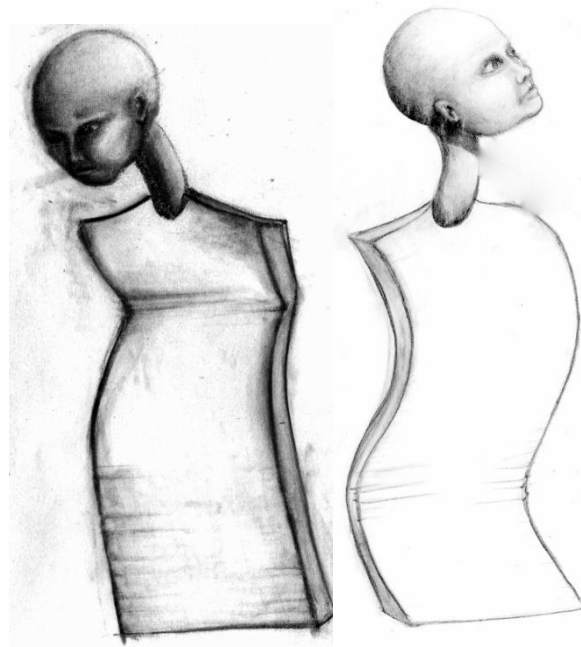


Kuva 2. Hahmotelmia jännittyneistä asennoista: pelko, viha

Siinä missä asennot juontuvat syvistä tunteista, eleiden ensisijainen merkitys on sosiaalisen kommunikoiminen. Tästä johtuukin, että asento ja eleet voivat olla ristiriidassa keskenään: todellinen tunnetila ei välttämättä ole ensinkään se, mitä hahmo haluaa muille hahmoille välittää. Tässä tapauksessa tunnetilan ja eleiden ristiriitaa on kuitenkin korostettava ja liioiteltava - väitän, että yleisön on päästävä näkemään hahmon oikeat tunteet. Etenkin nukketeatterissa nukken asennon ja eleiden johdonmukaisuuteen on kiinnitettävä huomiota. Aloittelevan nukenkäsittelijän yleinen virhe on toistaa pelkkiä yksittäisiä eleitä ja unohtaa nukken muu vartalo. Tällöin nukke saattaa epähuomiossa viestittää jotain ihan muuta kuin nukenkäsittelijä haluaisi.

Nukkehahmo käy dialogia muiden hahmojen kanssa nimenomaan elein, joiden tulisi olla sisäisestä intentiosta kumpuavia impulsseja muille hahmoille:

luontevia osia kohtauksen tapahtumajatkumossa. Sanattomassa nukketeatterissa olen huomannut esiintyvän myös toisen, olemuksellisesti erilaisen eletyypin. Toisinaan nukenkäsittelijä on taipuvainen käyttämään yleisölle suunnattuja, selitteleviä ja kuvittavia eleitä, esim. laittaa nukke hieromaan mahaansa osoittaakseen nälkää. Tällaisten “fyysisten monologiin” ongelma on usein liikkeen kontekstittomuus: ele ei kumpua mistään eikä ole impulssi millekään, vaan sen ainut tarkoitus on alleviivata yleisölle nukken ajatuksia. Selittelevillä eleillä yleisö voi ymmärtää, mitä nukenkäsittelijä ajaa takaa – nimenomaan nukenkäsittelijä, ei nukkehahmo – ja näin tulla liian tietoiseksi nukkea ohjailevasta henkilöstä. Toisin sanoen tällaisella ilmaisulla on taipumus olla jopa siinä määrin ulkokohtaista ja epäuskottavaa, että illuusio särkyy. Uskon, että nukken on toki mahdollista elehtiä myös ollessaan lavalla yksin – puhuvathan ihmisetkin itsekseen – mutta tällöin eleen on loogisesti puollettava asennossa jo ilmenevää tunnetilaa ja tapahduttava “kuin itsestään”, oikeassa rytmissä ja luontevassa kohdassa.



Kuva 3. Hahmotelmia rentoutuneista asennoista: suru, onni

3.2.3 Hengitys

Blochin ym. menetelmässä on määritelty hengityksen tärkeimmät piirteet eri tunnetilojen alaisuudessa. Ne ovat seuraavanlaisia:

1. Onni: sakkadinen (nopea, voimakas, terävä) uloshengitys, suu auki
2. Suru: sakkadinen sisäänhengitys, suu auki
3. Pelko: sisäänhengitysapnea (salpautunut, katkonainen), suu kiinni
4. Viha: hyperventilaatio, suu tiukasti kiinni
5. Eroottisuus: pieni voimakkuus, alhainen tiheys, suu auki
6. Hellyys: pieni voimakkuus, alhainen tiheys, suu suljettu rentoutuneeseen hymyyn.

Katson hengityksen kenties merkittäväksi tekijäksi luotaessa illuusiota nukan elämästä. Sen ilmaisukyky on myös erinomaisen laaja. Usein, kun esitys todella tempaa mukaansa, yleisöllä vaikuttaa olevan tapana ruveta huomaamattaan hengittämään samassa tahdissa lavalla näkemänsä hahmon kanssa. Tässäkin on mahdollisesti kyse ensimmäisessä luvussa mainituista peillisoluista – joka tapauksessa toimivassa kokonaisuudessa tietyn hengitystavan voi väittää johdattavan yleisön samoihin tunnemaailmoihin protagonistin kanssa hyvinkin suoraan. Eri hengitystapojen vaikutusta tunnetilaan voi kokeilla itse.

Jäljittelemällä yllä olevan listan kohtia, vaikka vain ulkoisesti, voi huomata jonkin todella muuttuvan mielentilassaan.

3.3 Tuntea vai toistaa?

Kesällä 2010 näin Oulun taidemuseossa kuvataiteilija Catarina Ryöpyn nukkeinstallaation *Koskaan... jos sittenkin* (2003). Installaatiossa huoneen keskellä istui kulunut, repaleinen antiikkinukke, jonka puisista kasvoista osa oli lohjennut irti. Aika ajoin se nousi ponnekkaasti seisomaan rintakehä kohti

vastakkaiselle seinälle projisoituja rautatiellä kulkevia junia, kunnes se taas istui alas, katse ja rinta kohti maata. Jäin seuraamaan nukan asentoja ja liikettä pitkäksi aikaa. Kaksi vuorottelevaa asentoa sisälsivät selvän, intuitiivisesti ja helposti ymmärrettävän tunnemerkeytyksen, joka ei jäänyt minulle katsojana epäselväksi, vaikka luin teoksen nimen vasta myöhemmin.

Nukkea tietysti manipuloi ihmisen sijasta kone. Vaikka asennot välittivät halutun tunteen, jotain jäi puuttumaan: siirtymät niiden välillä olivat mekaanisia, konemaisen monotonisia ja kylmiä. Liikkeen rytmi ilmiantoi minulle sen, minkä olisin halunnut unohtaa – että nukke oli kuin olikin vain esine. Kokonaisuudessaan teos oli vaikuttava, mutta minua kiusasi ajatus siitä, kuinka paljon vaikuttavampi se olisi voinut olla, jos kone olisi voitu ohjelmoida nostamaan nukke seisomaan nopeammin ja istuutumaan hitaammin. Näillä pienillä nyansseilla olisin voinut tulla huijatuksi uskomaan, että tuossa pienessä puisessa päässä todella tapahtui jotain. Päästäkseen edes lähelle elävän, tuntevan nukenkäsittelijän ilmaisuvoimaa koneen olisi kuitenkin täytynyt olla niin hienosäädetty, että moisen toteuttamiseen näissä puitteissa olisi varmasti kulunut kohtuuton määrä aikaa ja rahaa.

Oli silti mielenkiintoista huomata, että tunteita voi lukea esineen asentosarjasta riippumatta siitä, tunteeko esinettä liikutteleva mekanismi itse mitään. Nukan tunteet tapahtuvat katsojan päässä edellyttäen, että niille annetaan mahdollisuus siihen ohjailemalla nukkea tarpeeksi uskottavasti – spesifisestä emotiosta käsin manipuloiminen ei ole välttämätöntä, mutta mahdollistaakseen katsojan tunneprojektion manipuloijan täytyy olla emotionaalisesti läsnä, keskittynyt nukan liikkeeseen. Tästä syystä tunteen *siirtäminen nukkeen* ei ole paras mahdollinen tapa kuvailla nukenkäsittelijän käsissä luotua transferenssia – oikeammin voisi sanoa nukenkäsittelijän aiheuttavan tunteita *nukan välityksellä katsojassa*, joka puolestaan heijastaa ne nukkeen.

Riippumatta siitä, löytääkö nukenkäsittelijä ratkaisut tunteiden ilmentämiseksi

stanislavskilaisesta muistipankista vai psykologian oppaasta, nukenkäsittelytilanteessa hänen on nähdäkseni joka tapauksessa eriteltävä ja tunnistettava jokainen liike ja rytmi sekä niiden kantamat merkitykset. Kokenut ja taitava nukenkäsittelijä voi toki onnistua johtamaan ajatuksen ja tunteen nukan kehoon pelkällä intuitiollakin, mutta tällainen taito vaatii jo virtuositeettia. Rohkenen väittää, että siinä missä draamanäyttelijä voi eläytymälläkin saada olemukseensa halutunlaisen energian, nukkenäyttelijän yksityinen mielikuvaharjoittelu ja emotionaalinen pinnistely eivät useimmiten yksinkertaisesti riitä välittämään haluttua viestiä katsojalle saakka.

Wilson kertoo useiden opettajien ja kunnianhimoisten esiintyjien pitävän Blochin ym. lähestymistapaa kylmänä ja vastenmielisenä, mutta tästäkin huolimatta menetelmä havainnollistaa mielenkiintoisella tavalla, miten ei-kielellisen viestinnän tieteellisiä periaatteita on mahdollista soveltaa suoraan esittävään taiteeseen. Hänen huomioitaan soveltaen katsoisin tunnetilojen yleispätevien ilmenemistapojen löytämisen ja määrittelemisen myös helpottavan tunteiden löytämistä uuden nukan kehosta: se tarjoaa tietyn logiikan, yhteisen kielen, erilaisille nukeille ja niitä manipuloivalle nukkenäyttelijälle. Hänen ei niinsanotusti tarvitse keksiä pyörää uudelleen jokaisen nukan kohdalla.

Verrattuna tunnetilojen fyysisten ilmenemismuotojen erittelyyn, koreografiaksi järjestelemiseen ja kylmäksikin väitettyyn toistamiseen stanislavskilainen metodilähestymistapa (hetkessä synnyttävä tunne ja sen ilmentäminen) sisältää kokemani perusteella seuraavanlaisia riskitekijöitä:

1. Toiston vaikeus. Jos asentoja sekä liikkeen ja hengityksen rytmiä ei ole "lyöty lukkoon", kohtausten ilmaisuvoima ja tunnelataus voivat vaihdella suurestikin esitysten välillä.
2. Alttius häiriötekijöille. Esitystilanteet ja yleisöt ovat aina erilaisia, ja nukkenäyttelijän omat huolet voivat häiritä keskittymistä yhtä lailla. Tarkka koreografia suojelee nukenkäsittelijää äkilliseltä

häkeltymiseltä.

3. Tunteiden synnyttäjän ja ilmaisijan kehojen ollessa erilliset tunne ei usein ilmene tunnistettavana. Tunteen vallassa manipuloivan nukenkäsittelijän yleisiä virheitä ovatkin nuken holtiton tärisyttäminen, jota toisinaan näkee yritettäessä ilmentää melkein mitä tahansa voimakasta tunnetta, sekä nuken väkivaltainen paiskominen, joka on omiaan rikkomaan sekä illuusion että nuken.
4. Huomion siirtyminen nukesta nukenkäsittelijään. Tunteen vallassa neutraaliutta on vaikea ylläpitää, eikä yleisö voi vastustaa nukenkäsittelijän mehukkaiden ilmeiden seuraamista. Huomion jakaantuminen tällä tavalla vie nukelta ilmaisuvoimaa – pahimmassa tapauksessa itse nukke muuttuu neutraaliksi nukenkäsittelijän tunnekuohua vasten.

Koreografian toistamisen ei kuitenkaan missään tapauksessa tarvitse tarkoittaa pyrkimystä kurinalaisen mekaaniseen ja millintarkkaan objektin operoimiseen, eikä sellainen olisi tavoiteltavaakaan, kuten esimerkki Ryöpyn installaatiosta osoittaa. Vaikka koreografian osaisi ulkoa niin hyvin, että selviäisi siitä silmät sidottuna, nukenkäsittelijän on kyettävä tarvittaessa improvisoimaan. Esitystilanteessa voi sattua mitä vain: jotain voi mennä rikki tai kanssanukettaja voi unohtaa jonkin tärkeän impulssin jne. Tällöin tilanne on voitava paikata mahdollisimman luontevasti, mikä edellyttää sitä, että nukenkäsittelijä on itse mukana hetkessä: kohtauksen sanelemassa tunnelmassa ja rytmissä. Syvä ja rauhallinen keskittyminen nukkeen, sen intentioihin, hengitykseen ja liikkeeseen myös ehkäisee toiston muuttumista mekaaniseksi ilman, että tunteita tarvitsee synnyttää itse tilanteessa alusta saakka.

Teoksessaan *Näkymätön näyttelijä* japanilaisen Noh-teatterin perinteestä ammentava Yoshi Oida kuvailee tuntemisen ja toistamisen välillä tasapainottelua mielestäni osuvasti:

Jos työskentelet yksistään ulkoisen kautta, se tuntuu keinotekoiselta. Esityksestäsi ei välity mitään. Se on tyhjä. Jos huolehdit liikaa esityksesi ulkoisista keinoista - eleistä, puvuista, maskista, ilmaisusta - sisäinen ulottuvuus latistuu. Ikään kuin olisit tehnyt kauniin rasian, jonka sisällä ei ole mitään. Se on tyhjä. Koska rasiasta ei löydy mitään kiinnostavaa, se ei liikuta yleisöä. Toisaalta jos keskityn vain sisäiseen, tulee toinen ongelma. Koska mikään rakenne tai tekniikka (rasia) ei hillitse sisäistä elämääni, sinä et näe mitään. Pelkkää ikävää huttua. Pitää tehdä mielenkiintoinen rasia, ja sitten varmistaa että sisältö vastaa kuorta.

4 Vinkkejä nukenkäsittelijälle

Mielestäni nukkenäyttelemine merkitsee ensisijaisesti mahdollistajan roolissa toimimista. Nukkehahmolle annetaan mahdollisuus toimia osassaan sellaisena kuin se on sen materiaalin, muodon ja rakenteiden ehdoilla. Nukenkäsittelijä mahdollistaa myös yleisön projektion: illuusion avulla hän luo puitteet tilanteelle, jossa katsoja sijoittaa omia tunteitaan elottomaan objektiin, samastuu ja myötäelää.

Nukkenäyttelemine on monella tapaa verrattavissa musiikki-instrumentin soittamiseen. Improvisoimalla voi löytää kauniita, herkkiä hetkiä, mutta jotta niiden toistaminen olisi mahdollista, instrumentin toimintaperiaate on hyvä ymmärtää ja sen soittamista on harjoiteltava usein jopa kyllästymiseen saakka. Meille kärsimättömille harmillinen tosiasia on, että tunnelmointi kantaa useimmiten hedelmää vasta, kun tietty tekninen varmuus on saavutettu – nyansseja manipulointiin alkaa niin ikään löytyä useimmiten vasta toiminnan yksityiskohtaisen selkiyttämisen ja harjoittelun jälkeen. Tässä luvussa esittelen eräitä harjoitteita, joista voi olla apua etsittäessä tapoja ilmentää tunnereaktioita ja -tiloja nukessa.

Hyvä nyrkkisääntö etsittäessä nukelle liikkeen ja olotilan tunnistettavuutta on tehdä valittu toiminto ensin omalla keholla. Nuken ei tarvitse imitoida liikkeillään ihmistä, sillä sen keho on erilainen ja toimii toisenlaisilla lainalaisuuksilla, mutta

ihmisen liikemateriaalin – oman kehon – tutkiminen tarjoaa nukenkäsittelijälle joka tilanteessa johdonmukaisen peilauspinnan.

4.1 Patsasharjoitus

Seuraava harjoitus on sovellettu Yoshi Oidan *Näkymättömässä näyttelijässä* esittelemän harjoituksen pohjalta.

Seiso selkä suorana, katse eteenpäin, jalat tukevasti maassa hartianleveyden päässä toisistaan. Älä lukitse polviasi – näin olet valmis liikkumaan välittömästi jokaisen impulssin myötä. Voit kuvitella näkymättömän langan vetävän sinua pääläestasi kohti taivasta samalla, kun maan vetovoima juurruttaa sinut tukevasti lattiaan. Rentouta hartiasi ja kasvojesi lihakset – näin et vahingossa anna aivoillesi signaaleja mistään vallitsevista tunteista. Tämä on neutraali asento.

Seuraavaksi ajattele jotain tunnetilaa, esimerkiksi surullisuutta. Voit palauttaa mieleesi jopa henkilökohtaisen muiston, jossa koit valitun tunteen. Muuta asentoasi yhdellä liikkeellä. Älä jää psykologisoimaan tai analysoimaan valittua tunnetilaa vaan toimi intuitiivisesti. Tunnustele, miltä uusi asento tuntuu, mikä sinussa on muuttunut asennon myötä, mikä osa kehossasi on johtanut liikettä ja mihin tunnetila keskittyy. Onko jokin osa kehoasi jännittyneempi kuin muut? Mihin painopisteesi on siirtynyt? Huomaatko hengittäväsi eri tavalla? Muista, miltä uusi asentosi tuntuu. Seuraavaksi palaa neutraaliin asentoon yhdellä liikkeellä ja tunnustele sitä. Toista äskeinen asento uudestaan, ole siinä hetki ja palaa jälleen neutraaliin. Voit pyytää kaveriasi lyömään tahtia samalla, kun toistat näitä kahta asentoa uudestaan ja uudestaan, kunnes asento ja siirtymä siihen on tullut perinpohjaisesti tutuksi. Kokeile samaa eri tunnetiloilla.

Luottamus kehon välittömään tunnetietoon voi tuntua aluksi vaikealta. Saatat epäillä, voiko tehtävä olla niin yksinkertainen – toden totta, yksinkertaisuus on

usein vaikeaa. Toiston kautta luottamus kuitenkin kasvaa ja järjeistäminen hälvenee.

Seuraavaksi voit soveltaa havaintojasi nukkeen. Etsi nukellesi ominainen neutraali asento ja hengitystapa. Tämä on se perusasento, josta käsin voit lähteä kokeilemaan erilaisia asentoehdotuksia ja johon voit aina palata. Ota katseesi kiintopisteeksi nukan pää, mutta älä keskitä katsettasi vain siihen; yritä tarkkailla nukkea ns. pehmeällä fokuksella niin, että näet sen kehon kokonaisuutena. Ota huomioon nukan paino. Nukenkäsittelijänä manipuloit myös painovoimaa, hallitset nukkesi todellisuuden fysiikan lakeja. Monet nuket ovat käsiteltävyyssyistä kevyitä ja sinun on luotava illuusio massasta itse.

Valitse tunne, jonka haluat nukella ilmentää. Muistele, minkälaisia havaintoja teit aiemmin omasta kehostasi kunkin tunnetilan kohdalla. Missä suru tuntui? Mikä oli sen suunta? Missä painopiste sijaitsi? Siirry yhdellä liikkeellä neutraalista asennosta tuon tunnetilan määrittelemään asentoon. Ole intuitiivinen. Vasta päädyttyäsi valitsemaasi asentoon voit alkaa korjailla sitä järjestelmällisesti. Kokeile, miten oman kehosi ehdotukset sopivat nukelle. Älä pelkää liioitella: jos itse tunsit valahtavasi maata kohti vain piirun verran, nukke voi lyyhistyä kokonaan. Edes epärealistisia liike- ja asentoehdotuksia ei tarvitse välttää. Siirry lopulta neutraaliin asentoon ja toista. Toistojen kautta tutustut nukan fysiikkaan ja voit löytää sille ominaisimmat tavat ilmentää tunteita ja reagoida.

4.2 Jäljittely

Voit tietysti lähestyä nukenkäsittelyä myös puhtaasti analyyttisellä tavalla. Tässäkin tapauksessa sinun tulisi ensin löytää neutraali asento, jota voit muunnella halutulla tavalla. Kun olet löytänyt sen, tarkastele Blochin ym. määritelmiä eri tunnetilojen ilmenemisestä ja lähde jäljittelemään niitä. Oikean hengityksen löytämällä voit saavuttaa jo paljon. Voit kuvitella nukan painuvan hienoisesti alas uloshengityksen myötä ja vastaavasti ponnahtavan kevyesti

ylöspäin jokaisella sisäänhegityksellä. Voit huomata tämän vaikuttavan suoraan painon ja keveyden vaikutelmiin eri tunnetiloissa – tekeekö tunnetila nukesta kevyen ja ilmavan vai maata kohti valuvan, raskaan. Monet tunteet ovatkin sijoitettavissa alas vetävän painon ja ylös nostavien jännitteiden akselille. Kokeile eri suuntia. Jos nukan jalat pysyvät maassa paikallaan, mihin sen ylävartalo kallistuu? Miten saat nukan vaikuttamaan rennolta? Miten jännittyneeltä? Toista valitun tunteen “kaava” ja pyydä kaveriasi kertomaan, miltä se hänestä näyttää.

Käytännössä kummassakin harjoituksessa ilmenevät lähestymistavat ovat loppujen lopuksi varsin lähellä toisiaan. Nukenkäsittelijältä vaaditaan joka tapauksessa sekä herkkyyttä että kykyä eritellä ja järjestellä liikemateriaalia. Riippuu täysin nukenkäsittelijän vahvuuksista ja mieltymyksistä, kumman osa-alueen kautta hän kokonaisuutta lähestyy.

5 Yhteenveto

Tunnetilat nukketeatteriesityksessä ovat liikkeellepaneva voima, syitä ja seurauksia konkreettiselle toiminnalle: tunne johtaa toimintaan, toiminta saa aikaan tunteen, joka taas vuorostaan sysää hahmon toimimaan jne. Tunteet luovat arvoa, syvyyttä ja merkitystä kaikelle, mitä lavalla tapahtuu. Ne vastaavat kysymykseen “kuka kukin hahmo on”. Ne myös mahdollistavat katsojan järkeistämättömät empatian ja samastumisen kokemukset, haastavat hänet mukaan ja pitävät hänen mielenkiintonsa yllä.

Jokaisella tunteella on syy, päämäärä sekä omat fyysiset ilmenemismuotonsa asennon, hengityksen ja ilmeiden kautta. Useimmiten nämä ovat evolutionaarista perua ja siten yleismaallisia, luettavissa kulttuurikontekstista riippumatta. Tunteiden yleismaallisuudesta johtuen meidän on mahdollista lukea tunnesignaaleita elottomassakin objektissa, jos sitä manipuloidaan hyvin, samastua ja myötäelää.

Siinä missä ihmisnäyttelijä voi lähestyä roolihahmonsa tunneilmaisua käyttäen hyväksi oman kehonsa tunnepankkia – eläytymällä tilanteessa – nukkenäyttelijä työskentelee aina tietyn etäännytyksen kautta. Ilmaistessaan tunteita nukan keholla luonnollisesti hänen on osattava eritellä ja toistaa kehon ilmiöitä, jotka tapahtuvat tunteita kokevalle ihmiselle suurelta osin automaattisesti. Tämä vaatii tasapainottelua hermän ja teknisen lähestymistavan välillä. Kumpikin aspekti on tarpeen. Tunteiden ilmenemistapojen ulkoinen imitoiminen voi tuottaa saman lopputuloksen kuin niiden synnyttäminen sisältäpäin, ja sillä on jopa etuja metodinäyttelemiseen nähden: se eliminoi riskitekijöitä ja tarjoaa yhteisen kielen nukan, nukkenäyttelijän ja katsojan välille. Nukkenäyttelijän emotionaalinen läsnäolo on kuitenkin korvaamaton. Pienet nyanssit, jotka tekevät nukesta ja tilanteesta elävän, vaativat herkkää intuitiota osuakseen kohdalleen, eikä pelkkä tekninen toisto lopulta riitä.

Tunteet ovat fyysisiä tosiasioita. Mieli vaikuttaa kehoon, mutta keho vaikuttaa mieleen yhtä lailla: rajanveto psyykkisen ja fyysisen välillä on veteen piirretty viiva. *Näkymättömässä näyttelijässä* Oida kirjoittaa:

Näyttelijä ei harjoita ruumistaan vain terveytensä takia tai esiintymisensä edistämiseksi. Jos otat tavaksesi ruumiisi säännöllisen tutkimisen, niin että siitä tulee vapaa ja herkkä, myös henkisistä prosesseistasi tulee yhtä lailla notkeita. Ja tunne-elämäsi rikastuu.

Kulttuurissamme olemme tottuneet näkemään mielen ja ruumiin kahtena erillisenä toimijana, vaikkakin erottamattomasti käsi kädessä – harmillisen usein myös häiriötekijöinä toisilleen. Kun siirrymme ei-kielelliseen ja siten käsitteistä vapaampaan maailmaan, jota sanaton nukketeatteri myös on, huomamme tunteiden ja ajatusten yhä olevan totta: voimme todeta rajanvedon itsessään monessa mielessä kyseenalaiseksi.

LÄHTEET

Gillett, J. 2007. Acting on Impulse. Reclaiming the Stanislavski Approach. Lontoo: A & C Black Publishers Limited.

Jauss, H. R. 1982. Question and Answer Forms of Dialogical Understanding. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Engl. Hays, M. 1989. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kalliopuska, M. 2005. Psykologian sanasto. Helsinki: Otava.

Kinnunen, A. 1984. Mitä näyttelijä tekee? Syntiä vai työtä. Juva: WSOY.

Kinnarinen, T. 2005. Peilisolut auttavat ymmärtämään muita. Tiede-lehti 8/2005.

Oida, Y. & Marshall, L. 1997. Näkymätön näyttelijä. The Invisible actor. Suom. Sipari, L. 2004. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like.

Wilson, G. D. 1994. Esittävän taiteen psykologia. Psychology for performing artists. Suom. Toppi A. Suomi: Oy UNIPress Ab.